في الجانب الاخر من مدينة الناصرية ، وبرأس الجسر ، كانت مجموعة من البدو تذود عن نفسها تجاه ابل راكضه ، ان معرفة البدو بالابل لم تمنعهم من الخوف منها ، بل انهم ليقولون لانفسهم بكل أسى : انها ليست لنا · وفي وسط الخط الطويل من هذه الابل ، كان بعير يخالف الركضة ، انه يرجع ، ببطء ، الى الوراء ، وهو ضمن الابل ·

ان رؤية هذا المنظر تبدو لي مناوئة لاهتمام الرسامين العراقيين من عهد جواد سليم الى الان ، وبعد التنظير الذى قدمه شاكر حسن آل سعيد ، فالواسطي حينما رسم بعيرين يخالفان حركة الابل ، لم يقصد رؤيته المتفردة للوضع ، او تصوره له ، انما رسم حركة بعير واقعية ، وهكذا بدت المحاولة من جانب شاكر حسن من باب الانتهاء من الواسطي ، كأنما ، لفقر التراث الفنى من عناد تجريدي عصري ، اذن فهي الوعى الحالى ، المتصور عن الواسطي ·

وهكذا فأن الاشياء كانت قد بقيت على وضعها · ان الرسام يطمئن دوما على محلها (الحقيقي) ، دون محاولة لالباسها الهابة التاريخية الزائفة ·

لقد اجتاز الرسام العراقي من عام ١٩٥٢ مرحلة رسوم الاطفال : شخوص كثيرة ، وشيء ملفت للنظر ، ومساحة فارغة ، لحد ان المشاهد لن يطالب اللوحة بها ، ولكنه وقع في ورطة التوهم الحاصل من الاشكال نفسها ، بعد تلك الفترة كانت هنالك لوحات تسقط امام العين بسهولة ، الوان غير نظيفة ، هندسة مفتعلة منقولة ، وخطوط مرتعبة بشكل تريد منها ان تعود الى اهلها ، لكن مراجعة جواد سليم كانت ضرورية ، فهو المستمع الوحيد ، انذاك ، المتوفر لاختراق امكنة وبروق ، وحده ·

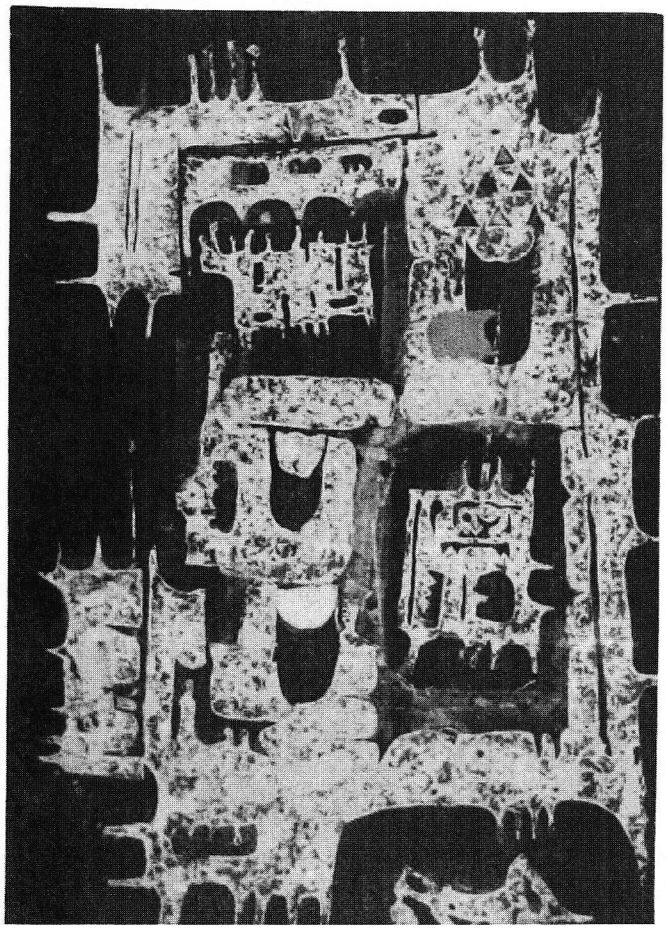
ان نسخة ثانية من رسام معين ليست هو ، انما هي نسخة ثانية ·

ولم يبدأ الوعي الممتاز بقضية الفن الا بعد دراسة فن الحضارات البيزنطية والسومرية والبابلية والاشورية (ما بين دجلة والفرات) ، حيث تقرر نهائيا لدى الاصلاء ان التعبير المحدود كافة ، الان ، هو وسيلة الاسلوب ، وليس الاسلوب وسيلة التعبير · ومن ثم تحت انهماكات جديدة للتوجه الى العمل الفني بصورة عملية وباطنية اشبه ما تكون (بطريقة المضمون السريالي) ولا اقصد المضمون السريالي نفسه ·

ان تأثير جواد سليم الاول أدى الى العمل ضد رخاوة المنهج التأثري ، وعدم التفريط باللون ، والتحكم لحد ما بالاشكال ، والبحث عن (الطابع) و (الاولي) ، والى درجة ماكانت محاولات لها نفس العمر ونفس التجربة ولكنها تجاوزت كثيرا طموحات الرسم في عهد جواد للشكل الجديد، والمسائل التي طرحت في الشكل بطريقة اخرى ، ولعل فائق حسن وكاظم حيدر وشاكر حسن ، احسن من حرك هذه المحاولات ، على الاقل ، بطريقة عملية ·

ليس ضمن هذه الأطر تقف (جماعة المجددين) ، انها في الحقيقة تبتدأ بالوعي اليومي ، التاريخي ، لمسألة كون الفنان يتوجه الان الى عصر كامل ، وعلى هذا الاساس فان اعمالهم الاولى ، خاصة في المعرض الاول ، كانت قد اجتازت الاعتيادي في التكنيك هنا ، الى التجريد دون النظر الى (الفكر) ، سوى لوحة لصالح الجميعي ·

لكن التمرس الشديد وملاحظة تراث ما بين دجلة والفرات ، والاقتراب عالميا من الرسم الشرقي ، والتفاهم بطريقة أعمق مع العالم المعطى ، كانت قد اعادت الى المجددين (الخط ، التناظر ، التكرار) بشكل واضح في المعرض الثالث، ان عامر



مكان مقدس

معرض جماعة المجددين الثالث

اقتحام الأشكال

عبد الرحمن طهازي

Baghdad 1967 No30
illustrated monthly magazine published by the Ministry of Culture

العبيدي وصالح الجميعي وسالم الدباغ وخالد النائب مثلا قد تعاملوا جديا مع هذه التطبيقات الشرقية جدا ، بالرغم من احتكامات مسبقة الى الرسم البولندي والاسباني خاصة .

ان (المحلية) التي ارادها الفنان العراقي ليست في اختيار موضوعات محلية يابسة ، انما في الاسلوب المحلي هنا : المضمون العالمي في الاسلوب الاقليمي . ان التطور الذى يلاحظ في هذه المسألة لدى المجددين ، يدعونا الى التأكد من ان الانتباه الى (الخط ، التناظر ، التكرار) انما يعني ان هذا النمط من الاكتشاف سيتركز بكل فتنة ورصانة ، بالاضافة الى الانطلاق من (الجسد ـ الخاص) الى العالم وعبره ، اي التوفر جيدا للمتع الصعبة . ان اللوحة لدى طالب مكي هي مصيره الامثل ، الواقف المعتاد منذ مدة ، فهو اذن يمارسها لا على اساس انه يريد اعادة بنائها ، وانما على اساس انها مقامة ، والعملية الجديدة هي طرحها الى الخارج ، في العلانية والشهرة ، وهكذا فان رهافة الخط ، ودخوله الى الخط ، بكل تناسق ، كان قد من اللون نفسه مكانا للاحاطة بالخط ، هذا المتأكد الحاد .

ان طالب مكي لم يعامل اسطورته ، أو تصورات ملقاة عليه ، انما عامل حلمه الفردي في المصير ، اما ما قبل المصير فانه يتحدد ضمن اجزاء اللوحة نفسها تخطي تهمة الاثاث النادر ، المساحة الرحبة (لا الوسيعة) بين خطين او حدين ، مع هندسة خطية ، تتجاوز عرض الخط نفسه .

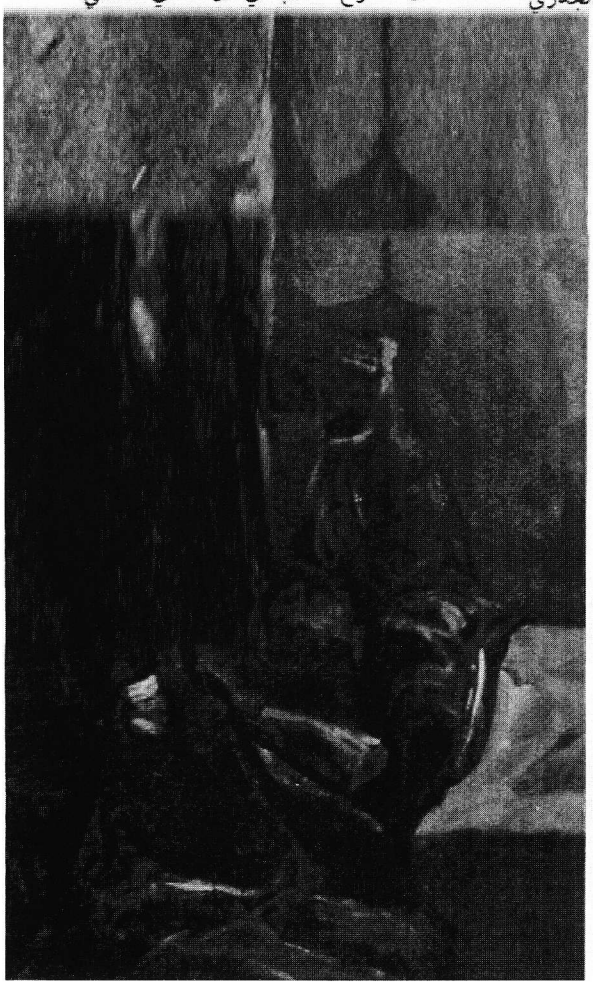
ان لوحة [جذوع النخيل(١)] و [جذوع النخيل(٢)] بهذا التناسق الكامل ، في الهبوط المنبسط الى اسفل ، بكل رهاوة ، مع رهافة الخط والحد ، الى تكرار الشخوص العادل ، كانتا قد استغنتا عن الالوان المتعددة ، الى الركيزة الاصلية في الفكر .

اما لوحته (تجريد) فانها مقيمة على الالتهاب العظيم ، لدرجة مناوئة لكل ابتعاد مع تأكيد على التجاور الانساني عبر المثوى . انها تجر الرائي الى الاستسلام التام ، بل ان طالب مكي نفسه ، فيها ، استسلم لحد تام لتجريد نظيف ، وكبرياء سوريالية ، بالرغم من قيادته الواضحة في لوحتيه (جذوع النخيل) .

لقد أدى الاخلاص الى التعبير الجذري والاولي ، الى مراجعة النحت للرسم عند طالب مكي ، فالنحت كتكوين حجمي (ذي ثلاثة ابعاد) قد تم بناؤه مرة واحدة ، لديه ، بالسطوح ، وكذلك بالزخرفة والتلوين ، ان طالب مكي يعي المسألة وعيا تاما ، على اساس انها مسألة التعبيرية .

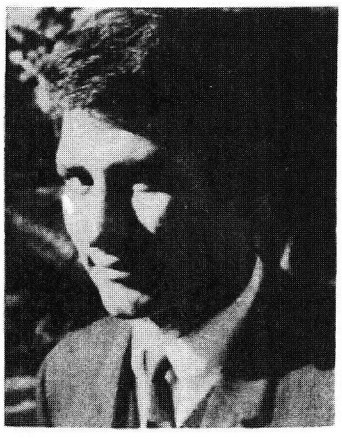
على كل حال ، ان النحات البابلي والافريقي والمكسيكي ، وهو اكمل النحاتين عموما ، قد تمتع بمنحوتاته لا بزخرفتها وتلوينها وانما بمعرفتها ولمسها لان عملية النحت عندهم لم تكن بطالة أو فرارا من بطالة، لذلك ففي الفن العراقي البابلي ، ساوم الفنان على حجم التمثال ، فلم يسمح لنفسه في مرات كثيرة ان يخترع مساحات لممارسة لعبة فكهة ، لقد صغره على قدر عمل اليد (المطلقة) . ان زخرفة وتلوين التمثال بالحك او الاكسدة او الصبغ ، اضافة الى التسطيح ، عند طالب مكي ، انما هو انسحابات الرسم الى النحت ، ومع وعيه العالي جدا بطريقته ، فان هذا ما يسمح للمشاهد المجال في التحرك بكل حرية اما التمثال ، اي ما يتبع ذلك من تجزيئه لحد الدراسة والتشويه الحاصل .

ان طموح طالب في ازمته في تخطي

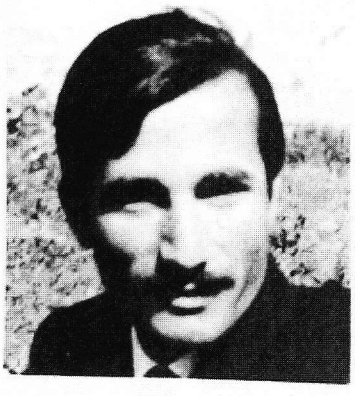


ستة رجال

سلمان عباس



عامر العبيدي



ازمنة وامكنة حاضرة وحالية ، مهد له في التعامل بطريقة رمزية براقة ، تختلف من ناحية الوعي الجار ، عن الاعمال الحالية في الرسم العراقي .

من الرساميين الذين عملوا ضمن بيئة واحدة وزمن واحد رمبرانت وفرانز هالز ، وقد تحدث مقارنة بين صورة « حارس الليل » خروج رفاق كابتن بانتج كوك للحرس المدني ، وصورة « ضباط فرقة القديس جورج » ، ان الصورتين من مجموعات الصور الشخصية النصفية للقرن السابع عشر في هولندا ، تصف مجموعات ذات طابع عسكري نصفي ، الذي كان موجودا اثر الحرب الطويلة مع الاسبان .

ان الطريقة الحقيقية في الرسم تختلف . لقد كانت صورة هالز هشة مفككة وخفيفة تبدو فرشاة الرسام فيها ، اما رامبرانت فانه قد تحكم في اسفل الصورة ، وهي اشبه بطريقة تيتيان . لقد انتقل الضوء الى مساحات معينة وبقي فيها فترة من الوقت ، فخلق ظلالا ، وفي مساحات اخرى نجد سطوحا من اللون الاحمر القاني او الاصفر او البنفسجي قد تألق في كل العيون في تباين ممتع .

ان التاريخ الشخصي لطالب مكي هو الذي خلق له طريقته في النسب والفراغ والتكوين ، انه في حالة اجبارية غامضة يدفع افكارا الى العالم ، بكل اهمية .

وبالرغم من وضوح ملامح تكنيكية شرقية لدى سالم الدباغ ، الا انه استعار الاهتمام بتكبير الجرثومات من ارتموفسكي ، خاصة في لوحتيه (صورة ٢) و (حركة) ، والى اي حد يا ترى اخذ الرسام العراقي ملامحه التاريخية الجذرية من رسم له المضمون المسيحي التام ؟

لكن انتهاء اللون برصى ، كالنبع ، كالنبض ، في لوحته [شكل (١)] اعادت اليه طابع الخصوصية والتوفر ، ان سالم الدباغ لوحدة اللون العلنية لم يتحزب امام ارتموفسكي .

ومادام الحديث عن وحدة اللون وانحيازه فمن المناسب ان نتحدث عن سلمان عباس .

لاي حد يحق للرسام ان يتعلق بتأثيرات محلية منتهيه ؟ ان سلمان عباس كان قد زاول مرة اخرى الاهتمام بكف العباس وبشخصيات كاظم حيدر ولورنا سليم ، بالاضافة الى انه عرض لوحة اسمها (مكان مقدس) تختلف عن كل اعماله ، ان الرسام في عرضه يريد أن يبرز مواهبه بهذه الطريقة من عرض الانتباه ، او الاشتغال بالطريقة التي تحطاه . اضافه الى ان هذه اللوحة طغت اللون الذي يتمتع به سلمان ولم تركز الثقة في قدراته على لقاء لونه .

اما المضمون الديني الرائج بين المسيحية والاسلام فانه يثير النظر ، استخلاص فيه ذات مضمون رصين ضرورية اليوم بقدر ما هو ضروري الضرب في الفرشاة على سطح ابيض .

بجانب هذا نجد الصفاء التجريدي الذي يتمتع به ابراهيم زاير ، في لوحة ما ، في هذا المعرض ، كان ثمه لوحة نظيفة الى ابعد حدود النظافة ، ان ابراهيم زاير يتمتع بتكنيك عال .

ان ابراهيم زاير الذي استخدم (فكرات) متحركة ، كان عليه ان يستأمن عليها من الانهدام ، الا انه في حالات داخل لوحات ابراهيم كان الشكل قد انهدم لعدم العناية بحركة (الفكر) .

ان فكر ابراهيم ، صادق لحد علني وواضح ، وفي حدود الفكر الواضح الجليل يقف ايضا بجدارات صميمة ، طاهر جميل بفتوغراف رائع ، معبر ، موزع بطريقة رصينة .

ومن الواضح ان تقدم بعض التقنيات الحالية كتقنية الفوتوغراف بالنسبة للفنون التشكيلية ، وتقنية التسجيل الصوتي بالنسبة للكلام والموسيقى ، يساعدنا عصريا الى الغاء الفضاء والزمان . فالمتحف الخيالي ، على ما يقول اندريه مالرو ، حيث يمكن ان يقوم جنبا الى جنب ، (واذن امكانيه المقارنة) ، كما كان يريد (ايلي فور) « قناع من ساحل العاج وسقف كنيسة الفاتيكان » تقابله بالنسبة لهاوي الموسيقى « الحفلة الموسيقية الخيالية » اي جهاز مجموعة الاسطوانات الفونوغرافية الذي يتيح السماع بصورة متتالية ، للحن موسيقى زنجي ومقطوعة من « باخ » ، فالاشكال والالوان ، مثل الاصوات المعادة بصورة ميكانيكية ، اصبحت لغة عالمية ـ وليست هذه تماما حال لافكار لتي تحتاج ، لكي تتجسد عبر التاريخ والجغرافيا ، الى كلمات مختلفة . يمكننا ان نحلم بمختارات عالمية تضم الشيء الجوهري من الاداب بعد ترجمته الى اللغات الرئيسية في العالم . وقد تتحقق هذه المختارات يوما ما بشكل نصوص ملفوظة ومسجلة على اسطوانات ، وصور فتوغرافيه . اننا يمكن ان نضيف طاهر جميل بكل فرح الى حلم غايتان بيكون ورنيه برتوليه واندريه مالرو ، اليس هو جزءا منه ؟

اننا نجيء الان الى صالح الجميعي ، ان تعاطف صالح الجميعي مع الفن العالمي ، ولنقل الامريكي ، قد اتاح له الفرصة في أن يعي تكنيكه بصورة ممتازة لكن هل ظل هذا الامتياز (ممتازا) ام تحول بعد الاستنفاد الى صنعة ؟

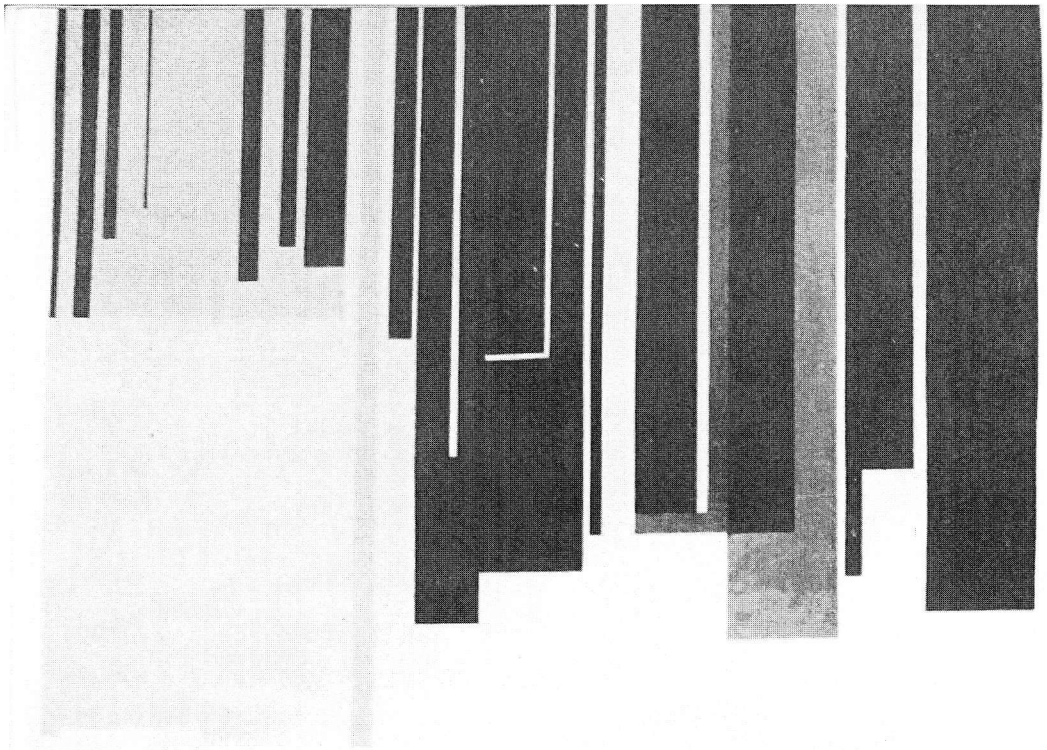
ان عناد صالح الجميعي للون ، بالحاح في لوحتيه (بلا عنوان رقم ٣٩) و (بلا عنوان رقم ٤١) ، ادى الى ان يخرج اللون عن طاقته كفنان الى الصنعة ، محاولة منه في ان تكون اللوحة هكذا ، تعويضا لتعبه ، ان اللون هو ذنبه الخاص .

كما ان المشاهد ليكره اللون في لوحته (بلا عنوان رقم ٤٣) ، لقد وزع اللون فيها بطريقة كريمة ، ان هذه اللوحة همها اللون فقط ، على حساب الخط والحدود .

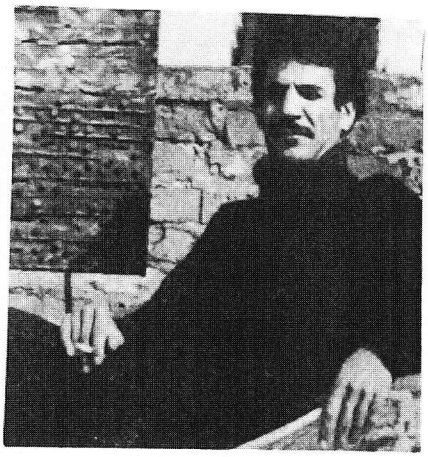
وبالرغم من هذه اللوحات التي تختلف عن عمله كليا ، فان صالح الجميعي يعي قضية التكنيك بطريقة عالية ، ان لوحتيه (بلا عنوان رقم ٤٠) و (بلا عنوان ٣٨) هما اكبر شاهد على تمتعه بقدرة فائقة على الربط واتاحة مضمون رصين في شكل رصين كذلك .

اما عامر العبيدي : انه من القلة التي تستطيع الاتحاد باللون وخلق تفرد حساس براق ، صادق ، مع اهتمام جيد بنوعية الخط . ومازالت ملامح شخوص هنري مور ، الرهيفة من الاسفل ، تبدو هنا ، ولقد تمتعت لوحته (ستة رجال) بقابلية على انكار مهمة الاكاديميين ولكن هذا التكرار ، الشاعري لحد ما ، في اللون والمضمون ، لدى عامر العبيدي، ايظل هكذا دالا على صدق عامر ، وبروده ، واتحاده ، النفاذ ، مع عناصر الرسم ؟ أرجو ذلك . ان الخط ، مع كونه احدى الوسائل البسيطة والنافعة ، الا انه من اكثر الاشياء تعقيدا ، اذ قد يكون دقيقا ومع ذلك فله مهمة العمل ، وقد يكون محيطا لمساحة معينة ، او قد يكون شكلا او اداة للتحديد ، كما انه يقوم بتحديد الحركة واتجاهها وامتداد الفراغ ، واحيانا يلعب الخط دور الوصف .

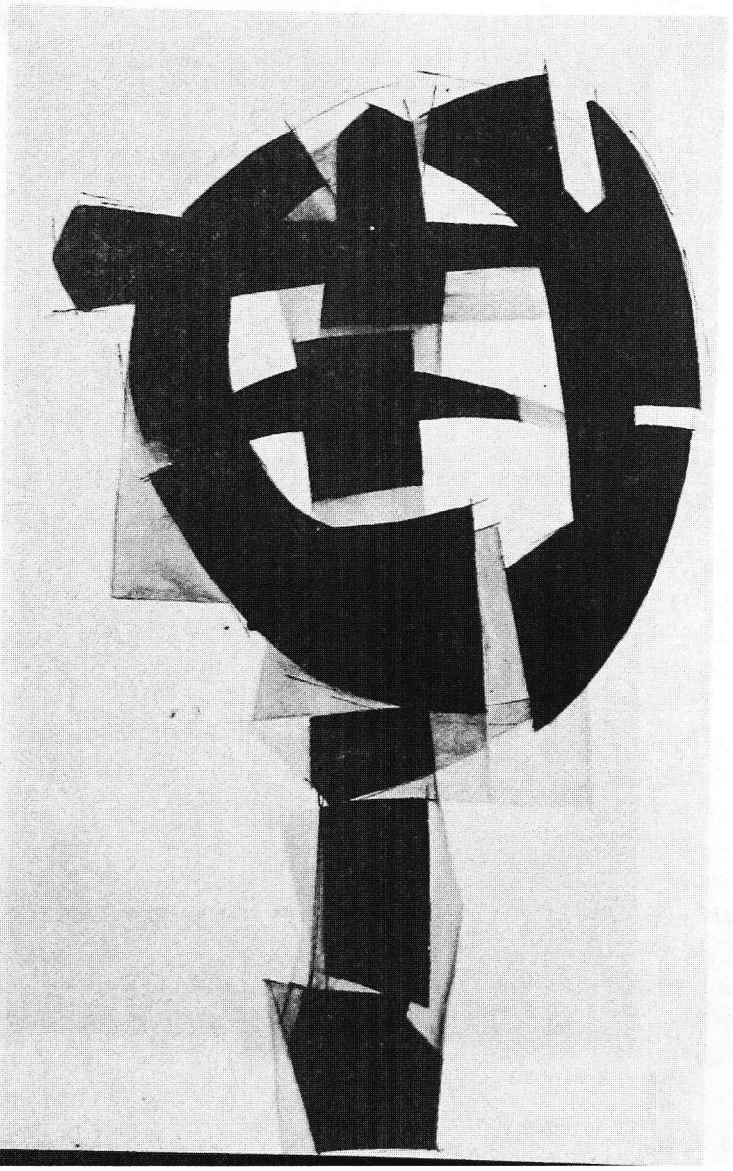
وهكذا لعب الخط دوره في لوحة (ستة رجال) ، بل انه كما في لوحة دومييه (الوثبة) جعل العين منحرفة الى اعلى لتعطي البهجة والكبرياء . أو قد



جذوع النخيل



طالب مكي



بداية

ابراهيم زاير

يلعب الدور الماكس في انزال العين الى اسفل باتجاه منحن يعطي الشعور بالانقباض والحزن كما في صورة ميكل انجلو (النبي جيرميا) ، وقد يمتد الخط الافقي معبرا عن الاسترخاء والهدوء خصوصا في رسوم بوسان عن الطبيعة مثل (القديس جون فوق باتموس) ·

ان الخط هو تحديد اساسي في الرسم والنحت والعمارة ، لشكل معين ، مع التأكيد على عنفه في الرسم والطباعة · لقد غامر الفنان ، في ان تكون وظيفة الخط سحريه ، فعلى الورقة البيضاء وضع عددا من العلامات التي تشكلت رموزا للشكل واشارات للمسافات وتحديدا للمساحات فهو هنا خالق المجسمات والفراغات ، كما انه كاشف علاقات هذا الجو الفريد ·

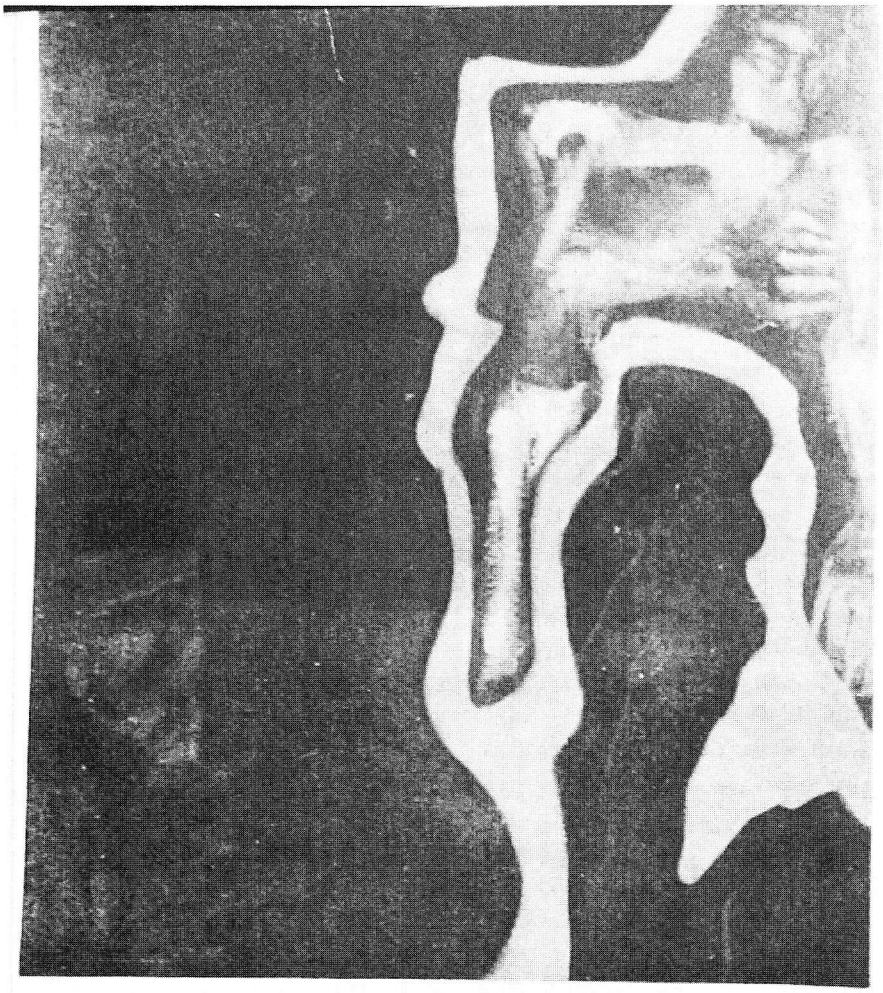
ان اكثر من يتعب في هذا المعرض هو خالد النائب ، فبالرغم من ان لوحاته مهمة أهمية المعرض نفسه الا ان هذا النوع يثير الانتباه · رومانسية غارقة بالحلم حتى العظام ، ترف مسحوب مرات الى حتى عدم العبء باللون والمساحة والخط ، اهتمام بالموضوع لدرجة تهدم اللوحة كليا ·

انك تجد مثلا لوحتيه (العاهرة) و (لعنة الزمن) تجتازان طموحات الانسان الصغيرة ، الى التعامل مع العلم لتبسيطه ، انهما اطرف من الحزن ، بينما في (لهفة وصمت) و (اللهب الحقود) تجد الاهتمام بالموضوع لدرجة اننا نجد اللوحة موضوعيا خاضعة تماما لفهم خارجي ،او خاضعة تماما لهندسة الموضوع ·

وبالنسبة لخالد النائب فان قضية الموضوع خطيرة جدا ، ان الموضوع من المقتنيات اللابريئة ، اذا كرست لها – من خارج اللوحة – اجزاء اللوحة ·

لقد ظهر فن لا موضوع له ، ويمكننا ان نتخذ من لوحة موندريان (تكوين) مثالا لذلك ولوحة كاندنسكي (حركة حالة) ، ومع ذلك فهما نموذجان من البحث الشكلي في البناء وفي الاحساس · وبلاشك هناك فترات في تاريخ العالم لم تكن للموضوع الاهمية كلها ، كفن المغاربة في اسبانيا، الا ان الزخرف المحض كان هو المسيطر على الفنان ، مثل اشغال (الارابيسك) في قرطبة · ولا يقال نفس الشيء عن موندريان وكاندنسكي ·

ولا نطالب بفن لا موضوعي هندسي مثل اعمال موندريان او تعبيري تجريدي لأعمال كاندنسكي ، او سريالي تجريدي



البوذي واللهب

مثل آرب وماسون وميرو وماتا هدفه خلق جو الحلم ، ولكن دون استخدام الاشكال الملموسة التي احتفظ بها سلفادور دالي · ان الموضوع اختفى أو اختفت مادته من معظم الرسم « المتقدم » الذي ينتمي الى العقدين اللذين يبدآن بعامي ١٩٤٠ و ١٩٥٠ ، وازيل الموضوع كذلك من النحت وفنون الحفر ، مثل نحوت دافيد سمث ، وابرام لاسو، ونعوم جابو وفي حفر س· و· هايتر ·

انها مجازفة ان نصف الفن الحديث بانه غير موضوعي ، ان الفن المعاصر يتضمن ، اللاموضوع ، ويتضمن كذلك المدرسه المكسيكية التي وجهت لخدمة الفن الاكثر موضوعية وتجسيما كاعمال المجتمع مثل اعمال اوروزكو ، وسيكويروس والاعمال الاقليمية للامريكيين المعاصرين مثل اعمال جرانت وود وتوماس هارت بنتون ، واعمال بيكاسو الكلاسيكية التي تتجه نحو الواقعية او الطبيعية · وتنتمي هذه المجموعات الثلاث الى فترة ما بعد عام ١٩٢٠ ، وهي مع ذلك لا يمكن ان تعتبر فنا حديثا حسب مفهوم موندريان او كاندنسكي ، اذ فرق بين العصري والحديث ، فالحديث اكثر خصوصية من العصري ·

انا لا نطالب بكتل لونية لا معنى لها ، ولا نطالب كذلك بمساحات مجانية ، ولكننا كذلك نطالب أن لا يدخل الموضوع من خارج اللوحة ·

صالح الجميعي